

ISTRAJNOST SLIKOVITOG PAMĆENJA: FOTO-ARHIV UMETNIKA U DIGITALNOM DOBU

Milena Jokanović¹
Centar za muzeologiju i heritologiju
Filozofski fakultet
Univerzitet u Beogradu
Beograd, Srbija

Apstrakt. U radu se analizira fenomen foto-arhiva umetnika u doba digitalne fotografije i novih medija. Naime, poslednjih nekoliko decenija sve je prisutnija pojava posebne vrste umetnika koji sakuplja stare fotografije i od njih kreira svojevrsne arhive. Poput modernih šetača, prolazeći kroz gradske pejzaže, ali i kroz buvlje pijace i gomile smeća, gde pronalaze različite objekte, ovi umetnici sakupljaju bačene fotografije, svedočanstva ličnih sećanja prepuštena zaboravu. Sama estetika odabranih slika, najčešće u crno-beloj tehnici, razvijenih na foto-papiru ili kartonu, s pohabanim ivicama, otkrivajući slojeve prašine, zajedno sa impulsom za čuvanje i arhiviranje, sugeriše umetnikovu želju da se odupre tehnološkom razvoju i neumitnom napretku. Intervencijama u okvirima svojih foto-arhiva

¹ milena.jokanovic@f.bg.ac.rs.

umetnici daju novo značenje prikupljenim slikama. One, nakon što su izgubile primarne vlasnike, tako postaju osnova za dalja tumačenja, re-kontekstualizaciju i rekategorizaciju. Međutim, kada u svoja dela uvode segmente kreiranih foto-arhiva, umetnici se često izražavaju kroz nove medije, namećući tako pitanja odnosa kulture sećanja koju analogna fotografija sredine 20. veka prikazuje i današnjih digitalnih prostora umetnosti i sećanja, te pitanja transmedijalne percepcije posmatrača. Analizom primera foto-arhiva umetnika Vladimira Perića, s kojim je za potrebe ovog istraživanja obavljen opsežan intervju, ilustruju se uspostavljene teorijske premise i ispituju istrajnost i moć medija analogne fotografije, odnosno sposobnost ovih slika prošlosti da opstanu u eri digitalne transformacije. Stoga se istraživanje oslanja na istoriju fotografije i modernu i savremenu istoriju i teoriju umetnosti u kontekstu umetničkih kolekcionarskih praksi, kao i teoriju (novih) medija, te doprinose kulturi sećanja i istoriji kolekcija.

Ključne reči: foto-arhiv, kolekcija, nađeni objekat, sećanje, pamćenje, digitalna era

FOTOGRAFIJA KAO NAĐENI OBJEKAT

Fenomen foto-arhiva savremenih umetnika najčešće se vezuje za sakupljanje pronađenih analognih fotografija i fotografija izrađenih starim tehnikama, nastajalih odmah nakon otkrića dagerotipija i u prvoj polovini 20. veka, sve do izuma fotografije u boji. Sakupljanje starih fotografija može se svrstati u širu tendenciju kolekcioniranja neretko odbačenih predmeta, koji su vremenom izgubili svoju primarnu funkciju, ali imaju simbolički, memorijalni potencijal – predstavljaju svedočanstva prošlosti koja će biti ugrađena u neki umetnički rad, postati deo *sveta umetnosti* (Danto 1964, 571–584). Naime, moderno doba tehnološkog napretka, industrijske proizvodnje i sve prekomernije potrošnje rađa i novi tip umetnika, lualice gradskim pejzažima, *flâneura* koji, šetajući kroz pasaže,

buvlje pijace, pa i otpade na obodima gradova, sakuplja raznorodne predmete koji mu omogućavaju da prevaziđe sopstveno osećanje praznine i usamljenosti, nametnuto novim, konzumentskim duhom. Za svoju kolekciju umetnik bira najraznovrsnije objekte, bez jasnog kriterijuma, po isključivo subjektivnim i sentimentalnim potrebama šetača. Nova pasija – *brikabrakomanija*, postaje vrsta opsesije, tipične za kraj 19. veka. Ovaj fenomen je omogućio novo estetsko poimanje umetničkog predmeta, koje će se dalje razvijati tokom 20. veka, zaključuje Nenad Radić. „Odatle počinje period ponovnog definisanja umetničkog objekta, novog statusa i uloge samog umetnika u nastanku umetničkog dela“ (Радић 2009, 194). *Objet trouvé*, odnosno nađeni predmet, postaje veoma karakterističan za nadrealiste, koji ove simbole modernog doba komponuju u svojevrzne likovne kolaže, asamblaže i redimejd radove. Lutalaštvo i sakupljanje, ovako sagledani, često postaju osnova za stvaralaštvo. Teoretičar vizuelne kulture i medija Vilijam Mičel (William J. T. Mitchell) izvodi dva osnovna kriterijuma nađenog objekta: on mora biti običan, zapušten, odbačen i ne sme biti lep, uzvišen, zapanjujući ili upadljiv na očigledan način; ovaj objekat mora biti nađen slučajno i neplanirano. Važno je naglasiti ove dve osobenosti jer, za razliku od Dišanove *Fontane* i drugih konzumerskih redimejda, nadrealistički objekat nije bio namerno „proglašen“ umetničkim delom tako što je kupljen u prodavnici, već je nađen tokom „fabuloznih ekskurzija po pariskim buvljim pijacama i starinarnicama Bretona i drugova“ takođe zatečen u robnoj situaciji, ali polovne, „demodirane“ robe, „koja je izgubila primarnu razmensku vrednost i utilitarnu destinaciju i koja obitava u limbu između života i smrti kao odbačeni relikv prošliosti“ (Сретенковић 2012, 63–69). Sintagma *nađeni objekat* vremenom je ušla u širu upotrebu, pa će tako postnadrealistički nađeni objekat, shodno Mičelu, ostati „zasnivajući“ (engl. *found*, nađen; *foundational*, zasnivajući), što znači da mora biti primarno konstitutivan za umetničko delo, čuvati sećanje na svoje poreklo i reflektovati neku personalnu projekciju umetničkog subjekta, ali odnosiće se na različite

oblike umetničke prakse kolekcioniranja i upotrebe ovih predmeta u daljem stvaralaštvu (Mitchell 2005).

Ovakvo zapažanje o odabiru predmeta koji čuva sećanje na svoje poreklo i oslikava personalnu projekciju umetničkog dela veoma je značajno i za užu temu ovog istraživanja, jer je upravo simbolični, svedočanstveni potencijal osnova za dalje posmatranje fotografije kao nađenog objekta, predmeta kolekcioniranja savremenih umetnika, a koje bismo mogli prepoznati kao „postnadrealiste“ u pomenutom Mičelovom kontekstu.

FOTOGRAFIJA KAO SLIKA SEĆANJA

Za razliku od drugih predmeta interesovanja kolekcionara koji manje ili više slikovito svedoče o nekadašnjoj funkciji, te identitetu svog vlasnika, fotografija svakako predstavlja specifičan objekat nastao kao dokument jednog vremena. Ipak, posmatrajući načine konstruisanja identiteta kroz jasno uređene i u kategorije raspoređene nizove slika prošlosti – bilo da su to predmeti koji nose posebna značenja i asociraju svoje vlasnike na određene pređašnje trenutke, bilo da su to bukvalne slike, odnosno fotografije – u dosadašnjim istraživanjima ustanovila sam da su odnosi između pojmova sećanja, pamćenja i zaboravljanja nerazdvojni od samog kolekcionarskog impulsa i želje da se određene slike prošlosti sačuvaju ili pak potpuno potisnu (Гњатовић 2015, 433–449).

Stoga, bilo je važno razumeti da kada govore o sećanju iz perspektive društvene ravni, teoretičari prave suptilnu razliku između termina sećanje, pamćenje i zaboravljanje. Pišući o pojmovima sećanje i pamćenje, Todor Kuljić, Jan i Alejda Asman (Jan, Aleida Assmann), Fernando Katroga (Fernando Catroga), Moris Albvaks (Maurice Halbwachs) i drugi slažu se da postoji očita razlika između ova dva pojma. Prema Katrogi, pamćenje, kada je arhivirano, prestaje da bude sećanje, jer se odvaja od jedinog posrednika koji je u stanju da ga oživi, odnosno subjekta, te u tom stanju, sećanje ima status „sirovine“ koju treba ispitati da bi se pretvorila

u dokument (Katroga 2011, 64). Prema Asmanovom mišljenju, s druge strane, sećanje obuhvata kako nenamerno opažanje, tako i nesvesno reagovanje, dok je pamćenje smišljeni odnos prema prošlosti, više vezan za ustanove i medije koji čuvaju i prenose sadržaje prošlosti. Pamćenje, kako ovaj autor objašnjava, odabrane sadržaje prošlosti sklapa u smisaoni poredak, uspostavlja sklad u prihvatanju i tumačenju sveta, i to čuvanjem određenih sadržaja i zaboravljanjem drugih. Asman prepoznaje još i pojam kulturnog pamćenja kao dimenziju „spoljašnjeg pamćenja“ (Асман 2011).

Takođe, metaforičnost sećanja (Asman 1999, 121–136) i izjednačavanje pamćenja sa ostavljanjem traga navode na zaključke da svaka nova teorija pamćenja donosi i novi trag, novu slikovitost. Slike pri tome imaju ulogu figura misli koje ograničavaju pojmovna polja i prema kojima se teorija orijentiše. One se, u skladu sa civilizacijskim napretkom, neprestano modernizuju. Tako je Valter Benjamin u 20. veku metaforiku pisma zamenio metaforikom fotografije: „Istorija je kao tekst u koji je prošlost uskladištila slike kao na fotosenzitivnu ploču“ (Бењамин 2007, 79).

Kako je fotografija – kao slika sećanja i istovremeno medij koji se vremenom unapređuje – okosnica ovog istraživanja, na tragu do sada iznetih ideja zanimljivo je osvrnuti se na tvrdnje američke književnice i rediteljke Suzan Sontag (Susan Sontag). Prema ovoj autorki, društvo može da odlučuje ne posedujući volju, može da misli ne posedujući duh, može da govori ne posedujući jezik, ali ne može da se seća nemajući pamćenje zapisano u slikama, odnosno tragovima prošlosti:

„Fotografije koje svako prepoznaje danas su važan deo onoga o čemu razmišlja jedno društvo, ili o čemu jedno društvo odlučuje da će razmišljati. O tim idejama se govori kao o *sećanjima*, a to je, dugoročno posmatrano, fikcija. Preciznije rečeno, kolektivno sećanje ne postoji. [...] Svako sećanje je individualno i ne može se reprodukovati – umire sa osobom kojoj je pripadalo. Ono što se naziva kolektivnim pamćenjem, ne počiva na sećanju, nego na dogovoru: da je to i to važno, da se to i tako odigralo,

zajedno sa slikama koje tu povest onda fiksiraju u našem pamćenju. Ideologije za sebe stvaraju arhive slika, ovi sadrže reprezentativne slike, koje komprimiraju slike od opšte važnosti i izazivaju predvidljive misli i osećanja“ (Sontag, 2003, 41).

Ipak, kraj 20. veka donosi veliki zaokret kada je kultura sećanja u pitanju. Dogovoreno kolektivno pamćenje, predstavljeno odabranim, reprezentativnim slikama prošlosti, o kojem govori Sontag, komunicirano kroz zvanične državne institucije poput arhiva i muzeja, prestaje da bude jedino i dominantno u eri ekspanzije sećanja (*memory boom*). Naime, u ovom periodu dolazi do iznenadnog i izuzetnog interesovanja za individualna sećanja i sećanja malih grupa, kao i do uočljivih razlika između kolektivnih sećanja i istorije. Kako Mihal Sladeček (Michal Sladeček) i Jelena Vasilijević predstavljaju:

„Memori bum (ekspanzija sećanja) devedesetih godina prošlog veka nije događaj bez presedana: njemu je prethodio proces konstruisanja nacionalnih sećanja koji se odvija još od buđenja naroda u 19. veku, pa sve do današnjih dana u skorije formiranim državama, uključujući evropske postkomunističke države. Ovo stvaranje nacija prate rekonstrukcija, preformulacija i adaptiranje zvanične istorije, kao i konstruisanje nacionalnih sećanja (delimično izmišljenih, delimično zasnovanih na selektovanim istorijskim podacima), odnosno konstrukcija sećanja iz istorijskih događaja – u pojedinim slučajevima davno zaboravljenim, ali istoričarevim, političarevim ili umetnikovim radom na nacionalnom sećanju obnovljenim događajima. [...] Kraj 20. veka pokazuje pojačani interes za fukoovska 'kontrasećanja' pojedinih nedominantnih socijalnih grupa, uviđanje da istorija ne može zameniti živa, autentična svedočenja“ (Сладечек, Василијевић, 2009, 19).

Ovi autori bi i samo pitanje zašto se dogodila tako nagla ekspanzija sećanja, preformulisali u pitanje: „Zbog čega je (zvanična) istorija

nedovoljna?, ili: Otkud nezadovoljstvo istorijom? Zbog toga se obnova i refleksija sećanja manifestuju na više načina kao umetnički izraz, filozofska refleksija, naučni projekat, kao i politička akcija i afirmacija kulturnog identiteta“ (isto). Razloge za *pomamu za sećanjem* istoričar Dejvid Blajt (David Blight) pronalazi u nekoliko bitnih događaja, poput Holokausta (nakon kojeg se moralo oslanjati na individualna sećanja kao izvor saznanja usled uništene dokumentacije) i kraja hladnog rata, koji su promenili sliku sveta i odnos čoveka prema svetu u 20. veku (Блајт 2009, 319–331). Ova pojava ogleda se i u interesovanju umetnika za sakupljanje slika prošlosti, kreiranje ličnih kolekcija i arhiva, pa samim tim i foto-arhiva koji bi se, videćemo analizirajući primer projekta „Talent arhiv“ Vladimira Perića, mogli sagledati i kao antiarhivi, odnosno kolekcije odbačenih slika, koje ponovo sačuvane otelovljuju kontrasećanja, suprotstavljena institucionalnim modelima odnosno dogovorenim, reprezentativnim narativima o prošlosti (slika 1).



Slika 1. Crno-bela fotografija iz kategorije: Greške u snimanju. Snimanje preko perforacije na početku filma (izvor: talent.arhiv, Instagram)

ANTIARHIV KROZ MALE ISTORIJE SA FOTOGRAFIJA

Do sada smo definisali ključne pojmove koji su nam neophodni prilikom određenja fotografije kao slike sećanja i predmeta umetnikovog interesovanja, objekta koji će ovaj umetnik pronaći i svrstati u svoju kolekciju stvarajući tako svojevrsni foto-arhiv, a vođen ličnim kriterijumima. Uvideli smo i da umetnički foto-arhivi neretko predstavljaju kontrasećanja, odnosno prošlost koja nije reprezentovana u zvaničnim, javnim institucijama. I teoretičar Foster Hal, pišući o arhivskom impulsu modernih i savremenih umetnika, uočiće da oni, na prvi pogled, teže da naprave istorijsku informaciju, često potisnutu ili izmeštenu, a fizički i dalje prisutnu. Do informacije dakle, kako Hal pojašnjava, stižu pomoću nađene slike, objekta i teksta, favorizujući format instalacije dok komponuju delo od ovih materijala. Svakako, figura umetnika kao arhivara sledi figuru umetnika kustosa, dok se oni kreirajući svoje arhive poigravaju s kategorijama kolekcija. Neretko se protiveći dominantnim narativima uspostavljenim u zvaničnim muzejima i arhivima, oni predlažu druge vrste uređivanja slika prošlosti u samom muzeju ili van njega u neformalnim antiarhivima.

„Konačno, predmetno delo je arhivsko zbog toga što se ne oslanja samo na neformalne arhive već ih i proizvodi, i to na način koji podvlači prirodu svih pronađenih arhivskih materijala, takvih kakvi su nađeni a opet konstruisanih, činjeničnih a opet fiktivnih, javnih, ali privatnih. Dalje, umetnik često raspoređuje ove materijale u skladu sa kvaziarhivskom logikom, matricom citiranja i jukstaponiranja i predstavlja ih u kvaziarhivskoj arhitekturi, kompleksu tekstova i predmeta... Možda je paranoidna dimenzija arhivske umetnosti druga strana njene utopijske ambicije – njena želja da zakasnelost pretvori u postajanje, da nadoknadi propale vizije u umetnosti, književnosti, filozofiji i svakodnevnom životu

u moguće scenarije alternativnih vrsta društvenih odnosa, da transformiše mesto u arhivu u mesto utopije“ (Foster 2004, 3–22, prev. aut.).

Ova „kvaziarhivska“ logika, kako ju je postavio Foster Hal, prisutna je u umetničkoj praksi Vladimira Perića Talenta, koji već više od tri decenije kolekcionira predmete i fotografije uglavnom pronađene na buvljim pijacama. U okviru projekta „Muzej detinjstva“, on formira arhiv starih pronađenih fotografija koji vremenom tematski nadrađa sam muzej i predstavlja zaseban umetnički projekat – „Talent foto-arhiv“. Ovaj arhiv, kao i ceo Perićev prethodni rad zasnovan na sakupljanju i ugrađivanju predmeta u svoja dela, odnosi se na takozvane *male istorije* odnosno svakodnevicu, pa se stoga može razumeti kao umetnost *protivsećanja* o čemu je bilo reči u prethodnom delu.

Kako umetnik objašnjava:

„Odlika ovog arhiva je da je jako obiman, kao i da tu ne postoje previše vredni primerci u smislu da se do njih dolazi od porodica poznatih ličnosti, nema nikakvih primeraka kupovanih na aukcijama kao izuzetnih. Po niskoj ceni ja dolazim do materijala koji nije nezanimljiv kao kolekcija koncentrisana na anonimuse, amatere i trapavo realizovan fotografski zanat koji daje šarm. Nekada te tehničke greške oplemenjuju samu fotografiju“ (Perić 2021).

Na to da Perić svakako nije usamljeni tip umetnika – kolekcionara starih fotografija ukazuje i primer rada internacionalne umetnice kolekcionarke Linde Frenji Naljer (Linda Fregni Nagler), koja takođe objašnjava da je posebno zanimaju „anonimne“ amaterske slike izrađene starim foto-tehnikama ili crno-bele analogne fotografije, a deo svoje opsežne kolekcije izlagala je i u okviru prestižnog Bijenala savremene umetnosti u Veneciji 2013. godine (Nagler, 2018). Ovim umetnicima arhivarima zajednički je i pristup kojim se rukovode dok izlažu svoje

kolekcije – umetnička interpretacija koja prepoznaje repetitivnost određene teme, motiva ili situacije zabeležene na grupi pronađenih fotografija koje usamljene, odnosno u jednom primerku, nemaju veliku vrednost kao umetnički materijal (dok imaju kao dokument, ali upravo u prevazilaženju dokumentarnosti leži umetnička vrednost rada). Pomoću akumuliranja po određenoj liniji i kategorizaciji – u slučaju pomenutog rada Frenji Naljer to je tema skrivene majke na portretima dece – stvara se novi narativ, novi arhiv, kreiran umetničkim promišljanjem i unutrašnjim preokupacijama autorke temama identiteta i sećanja, istovremeno nam prikazujući transformativnost i slojevitost čitanja fotografije, te potencijal savremenog umetnika da od pronađenog arhivskog foto-materijala napravi ekspresivnu umetničku formu, a ne samo dokument.

Kao i svaki arhiv, i Perićev je takođe uređen na osnovu kategorija, ali, kako bi i Foster Hal verovatno primetio, nije opterećen ustaljenim modelima znanja predstavljenim kroz kategorizaciju objekata,² već se umetnik vodi svojim ličnim osećajem i opažanjem prilikom sakupljanja, ali i podele za arhiv odabranih fotografija.

„U početku nisam uopšte znao šta je iza čoška i u šta će se sve pretvoriti, pa sam uzimao nekom intuicijom jako malo fotografija koje su mi se činile kao nešto što mogu da ugradim u ono što kreativno radim. Nikad se to nije u tom obliku ispostavilo i onda sam počeo da pravim kolekciju samu po sebi. Sa Muzejem detinjstva artikulisan je sadržaj vezan za decu kao tema i to je *lovljeno* da bi na kraju bilo i izlagano. Kako Karanović³ kaže, sada već, čim se sagnem mogu da uzmem i stavim negde svaku fotografiju. Jeste šire sada, meni su dragoceni i tehnički neregularni snimci,

² Detaljnije o kategorizaciji predmeta u kolekciji kao predstavi znanja epohe kod: Hooper-Greenhill 1992, koja preuzima epistemološku teoriju (Fuko 1971).

³ Reč je o Branimiru Karanoviću, vizuelnom umetniku i profesoru fotografije, takođe kolekcionar. Karanovićeve fotografije buvlje pijace kao specifičnog prostora devedesetih godina 20. veka dobar su dokument ovog prostora umetničkog lutalaštva

anemični ljudi koji na prvi pogled ne ostavljaju jak doživljaj. Ipak ovakve fotografije prave masu koja je važna upravo da bi neki primeri iskočili iz toga. Tako je od intuicije nastala naširoka selekcija jer ja smatram da je fotografija svedok svemu, čak i onim naizgled skrivenim intimnim trenucima, pa i onim svečanim koji se obično ovekovečavaju“ (Perić 2021).

Pojašnjavajući na koji način konstituiše kategorije, Perić, kome sada u ovome asistira cela grupa njegovih studenata (umetnik je i sam fotograf i predaje Kreativnu fotografiju na Fakultetu primenjenih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu), objašnjava da svaka kategorija nastaje upravo tako što se sakupi nekoliko fotografija koje su vizuelno slične. „Vremenom je počeo da se javlja materijal koji je u solo obliku – kada bi zanimljiva fotografija stigla u Arhiv i nije mogla da se uklopi u postojeće kategorije, takav novi nalaz postavlja se na tablu – poternicu“, navodi umetnik. „*Poternica* je dinamična i ima puno materijala koji obećavaju da će postati kategorija; već tri fotografije postaju kategorija koja nije mnogobrojna, ali jeste artikulisana“ (Perić 2021). Na ovaj način umetnik postupkom rekolekcioniranja nudi alternativan pogled na prošlost – iz njegove lične perspektive uređen odnos prema znanju o epohi u kojoj nastaju sačuvane fotografije.

Nadalje, ako govorimo o direktnim antiarhivima odnosno odbačenim segmentima arhiva javnih institucija, koje su čak povremeno vizuelno vrlo uznemiravajuće ili predstavljaju poverljivu dokumentaciju, posebno je ilustrativan odeljak Perićeve kolekcije nastao od nađenih arhiva Ministarstva unutrašnjih poslova ili Medicinskog fakulteta (slika 2).

„Meni su te fotografije kao vizuelnom umetniku jako zanimljive; ja ne znam koji su kriterijumi, zašto su one odbačene, to su celokupni arhivi. Mogla je postojati neka centralna arhiva koja bi pokazivala istoriju – ali ja ne znam koje su fotografije odbačene, a koje nisu. Moj izvor je buvljak, kad bih išao od institucije do institucije ko zna šta bi se desilo, šta bi rekli



Slika 2. Crno-bela fotografija, dokument automobilske nesreće iz odbačenog arhiva MUP-a (izvor: talent.arhiv, Instagram)

da ipak čuvaju... Za medicinsku arhivu je čudno da se ne uništava jer neko bi mogao prepoznati svoju majku, babu..." (Perić, 2021).

Kreirajući ovakav „kvaziarhiv“ malih istorija, Perić najzad, kako i sam za sebe kaže, predstavlja samo trenutnog vlasnika ove kolekcije fotografija koja više ne služi isključivo za njegove umetničke projekte, već i kao izvor za istraživače i studente. Osnivanje Muzeja (detinjstva), čiji bi taj foto-arhiv bio sastavni deo, predstavlja konačni cilj ovog umetnika, ali u njegovoj izjavi: „Cilj je da to ne bude moja igra već opšte dobro – muzej koji bi se osnovao, a ne postojeći muzeji – nisam zadovoljan kako to sve izgleda u postojećim, posebno kada je fotografija u pitanju“, nedvosmisleno možemo prepoznati potrebu za kreiranjem alternativnog, antiarhiva, čak za institucionalnom kritikom koja je česta pojava u savremenoj umetničkoj i kustoskoj praksi.

FOTOGRAFIJA KAO PREDMET U ERI DIGITALNOG

Samo otkriće fotografije kao „jedine koja je uspela da na trenutak zaledi vreme“ (Perić 2021) u prvoj polovini 19. veka uslovalo je ogromne promene kada je reč o ljudskoj percepciji, odnosu prema vidljivoj stvarnosti, te odnosu prema datom vremenu. Tehnološki razvoj ovog izuma i posledična sve veća dostupnost mogućnosti svakog pojedinca da fotografiše utiču dalje na promene društvenih odnosa i modela ponašanja, te na odnos čoveka prema prošlosti i načine konstruisanja kako individualnog, tako i kolektivnog identiteta (Perić 2021).

Dok su pažljivo komponovani foto-albumi druge polovine 19. veka predstavljali svojevrstne muzeje bogatijih, buržoaskih porodica koje su fotografisanje u ateljeu sebi mogle da priušte, tehnološke inovacije u 20. veku i sve dostupniji foto-aparati otvaraju mogućnost beleženja momenata i van ateljea i utiču na stvaranje sve većeg broja fotografija koje se više ne raspoređuju nužno ni u foto-albume (Perić 2021). Nagomilane, rizomske kolekcije slika na foto-papiru, u eri digitalnih medija zamenjuje mnoštvo piksela, koji se „pakuju“ u različite foldere ili raspoređuju na društvene mreže ne bi li odatle komunicirale identitet svog vlasnika. Ipak, iako su u ovakvom progresu naizgled prevaziđene, analogne fotografije danas, u eri saživota svih medija, i dalje predstavljaju veoma značajne elemente prošlosti. Naime, kako Henri Dženkins (Henry Jenkins) prepoznaje, danas živimo u vremenu u kojem stari i novi mediji zajednički žive, kreirajući na taj način nove poglede na poimanje pamćenja i vremena i stvarajući narative koji postaju transmedijalni. U idealnom slučaju, svaki medij daje jedinstveni doprinos razvoju priče. Pojavom svakog novog medija nastajao je i nov način organizacije narativa, a pripovedanje je uvek zavisilo od tehnologije i naracijskih specifičnosti određenog medija (Jenkins 2006). Digitalno okruženje nam pak prvi put omogućava da sve te različite narative povežujemo i lako prelazimo s jednog na drugi.

„Stoga bi se moglo zamisliti da bi buduće tehnologije skladištenja, pretraživanja i sortiranja [...] mogle kreirati nove narativne forme. Ovu potencijalnu vrstu narativa Tomas Elseser (*Thomas Elsaesser*) naziva narativom baze podataka (*database narrative*) koji predstavlja drugačiji sistem od svih dosadašnjih u pripovedanju, nizanju i povezivanju informacija u pričama. Transmedijalni narativi dakle zahtevaju stepen pripovedne kontrole koji trenutno nijedan medij svojim unikatnim sistemom ne može da dosegne“ (Milovanović 2019, 107).

Ipak, digitalna era donosi jedan paradoks kada je čuvanje slika prošlosti u pitanju. Iako obećan kao ogroman prostor u kojem će konačno biti moguće okupiti znanje sveta na jednom mestu, svet digitalnog ubrzo se pokazao kao previše nepregledan – konstantno rastuća količina slika koje zauzimaju ovaj prostor postajala je sve kratkotrajnije dostupna, dok se nosači memorije brzo smenjuju potpuno potiskujući sve prethodne. „Osim gubitka tvrdog diska ili korišćenja jedne od sve raširenijih opcija za privremeno deljenje društvenih medija, slike koje se vide na mreži ili u strimu postova gotovo je nemoguće pronaći drugi put“ (Albers 2017). Zaista, možemo se složiti s teoretičarkom Kejt Palmer Albers (Kate Palmer Albers), centralno pitanje oko kojeg se vrti naš trenutni fotografski eko-sistem jeste razumevanje načina na koji se fotografije pojavljuju i nestaju. Ovo je pitanje koje utiče i na štampane slike (fotografije kao predmete) i na „nematerijalne“ slike (fotografije na ekranima), mada potonja kategorija svakako objašnjava proživljeni svakodnevni fotografski angažman. „Svaka velika količina slika podložna je zapanjujućem nakupljanju i brzom nestajanju, i zapravo su te gomile često duboko povezane sa nestankom, kao da puka količina proizvodi obrnuti odnos sa dostupnošću“ (Albers 2017). O ovom paradoksu digitalnog doba u kojem se, uprkos sve većoj mogućnosti proizvodnje fotografija i prostora za njihovo skladištenje, one sve manje čuvaju, govori i Perić, objašnjavajući prvenstveno da se digitalna i analogna fotografija ne mogu ni porediti kao mediji, te da se magija

analogne fotografije ne može ni tražiti u digitalnoj fotografiji. „Magično je bilo videti i prve digitalne zapise iz potpuno drugačijih razloga i ne može se napraviti komparacija između toga kada se u foto-laboratoriji pod crvenim svetlom pojavljuje slika, to je jedna vrsta ježenja, ali nestaje fascinacija time i nešto treće će se pojaviti“ (Perić 2021). Manja pažnja prilikom fotografisanja dovodi najzad i do proliferacije snimaka lošijeg kvaliteta: „Komercijalizacija je sada problem, ne zato što svako ima kameru – nedostatak vizuelnog je što ne razumemo kvalitet onoga što smo radili dok fotografija ne ide u štampu, zaboravljamo da je svrha da ostane trajnija memorija“, smatra ovaj umetnik (Perić 2021).

„Ako je to kartica i nešto što je podložno promenama raznih tehničkih normi, znači da u jednom trenutku neće biti uređaja koji će to da pročita. Svašta se promenilo od flopi disketa preko zip drajva, džeza, skazija, fajer vjra i doći će vreme kada USB nećemo imati gde da uštekamo. Ozbiljne institucije rade konverzije ali ko to može privatno da isprati, svaka čast. Ja uvek imam sve zapise i na A i na B grupi, na dva uređaja jer kad jedan uređaj crkne, podaci nestaju. [...] Realna trajnost razvijenog snimka i fiksiranog kako treba je 150 godina“ (Perić 2021).

Ovom poslednjom rečenicom umetnik će potcrtati (is)trajnost sećanja upisanog na osetljivi foto-papir. Ipak, suštinsko je pitanje da li su digitalne fotografije, poput analognih, zaista kreirane da ostanu trajna memorija, uspomena na određeni trenutak ili upravo novo doba i novi mediji fotografiji daju nešto drugačiju svrhu.

Fotografija je, naime, u savremeno doba postala sredstvo komunikacije, vizuelni govor, a ne čuvar memorije koji treba da traje. Izazovna provokacija efemernih aplikacija (društvenih mreža i sl.) onda je način na koji one proširuju postojeće definicije fotografije. Stanje u kojem slike nisu s mnogo žala i nostalgije prolazne, već jednostavno fotografije mogu biti kratkog veka, privremeni zapisi određenog trenutka u

vremenu. Ovako sagledane, fotografije su sličnije razgovornoj razmeni nego predmetima koji vrednost i značenje stiču sakupljanjem, skladištenjem i čuvanjem. „Pregled fotografija koje postoje samo privremeno duboko pomera doživljaj gledanja i radikalno menja očekivanja od ovog medijuma“ (Albers 2017).

Ako ovakvo polazište prihvatimo, nije onda neobična težnja umetnika da čuvaju upravo predmete koji su kreirani da nose memoriju, da budu trajna uspomena, iako u nekom trenutku odbačena. Takođe, slojevi prašine i patina vremena samo daju nove slojeve ovom foto-palimpsestu, osiguravaju uzbudljivu biografiju predmeta (slika 3).



Slika 3. Revers fotografije, potpisi učenika (izvor: talent.arhiv, Instagram)

„Ja volim fotografiju kao predmet, ne volim kad mi ljudi šalju skenove, ali svestan sam da oni ne mogu svoju uspomenu da mi daju, već samo digitalni sken. Meni je predmet magičan“ (Perić 2021).

Istoričar umetnosti Vinko Srhoj, pišući o utisku koji ostavljaju fotografije individualnog doživljaja rata devedesetih godina u Zadru umetnika Roberta Marnike, vešto zapisuje:

„Ono što ove slike rata, pogotovu u fotografijama s intervencijom obrađenima u laboratoriji gotovo do granice nestajanja, čini nostalgичnim predmetom sećanja, sadržano je u naglašavanju (obrađivanju) snimka kao predmeta nestalnog, bledog, okrnutog materijalnim propadanjem, jednom rečju, njegovoj estetizaciji. Dakle, izložena takvom tretmanu, slika postaje neponovljivim unikatom koji propada, stari i nestaje kao zaseban evokativni predmet, a ne samo serijski umnoživa i optičko-mehanički zadata fotografija. Pritom se u tim hemijski obrađenim fotografijama događa ono što najviše podseća na protok vremena, na savršeno osipanje materijalnog, od kojeg nam ostaju jače osvetljeni ili slabo vidljivi tragovi, uspomene koje odnosi neumitnost propadanja. Zato te fotografije, baš kao i sudbine ljudi i predmeta na njima, odišu elegantnošću prolaznosti, uspomenom zapisanom na komadu foto-osetljivog papira, koja će nestati u potpunosti kada se i taj bleđi trag vidljivog ospe u prah“ (Srhoj 2010, 1).

Ipak, umetnički postupak „starenja“ fotografije, prema Periću, ne može biti do kraja uspešan, jer je upravo vreme ono što čovek nikada do sada nije uspeo da lažira: „Postoje pokušaji, vrlo uspešni, ali mi znamo da je to prevara: vreme koje je vlasnik proveo sa predmetom je ono što mene zanima, zato me privlače i pohabane fotografije, na kojima se vidi prašina.“ Ovakav umetnikov stav najbolje ilustruje njegov video-rad „Sofija“ (2009).

„Radi se o fotografiji iz 1936. godine snimljenoj kod manastira Oplenac, gde je mala devojčica Sofija u narodnoj nošnji sa svojim drugaricama putovala na ekskurziju. Fotografisale su se na stepeništu kod manastira. Ona je 60 godina čuvala taj snimak, zaključujem jer je 1996. godine hemijskom olovkom na poledini fotografije napisala: *četvrta godina na ekskurziji, fotografija oštećena u ratu*. Sofija se iz ratnog područja Bosne ili Hrvatske preselila u Zemun i na kraju na poledini fotografije ostavlja oporuku: *Staviti u sanduk kad umrem*. Fotografija nije završila s njom u

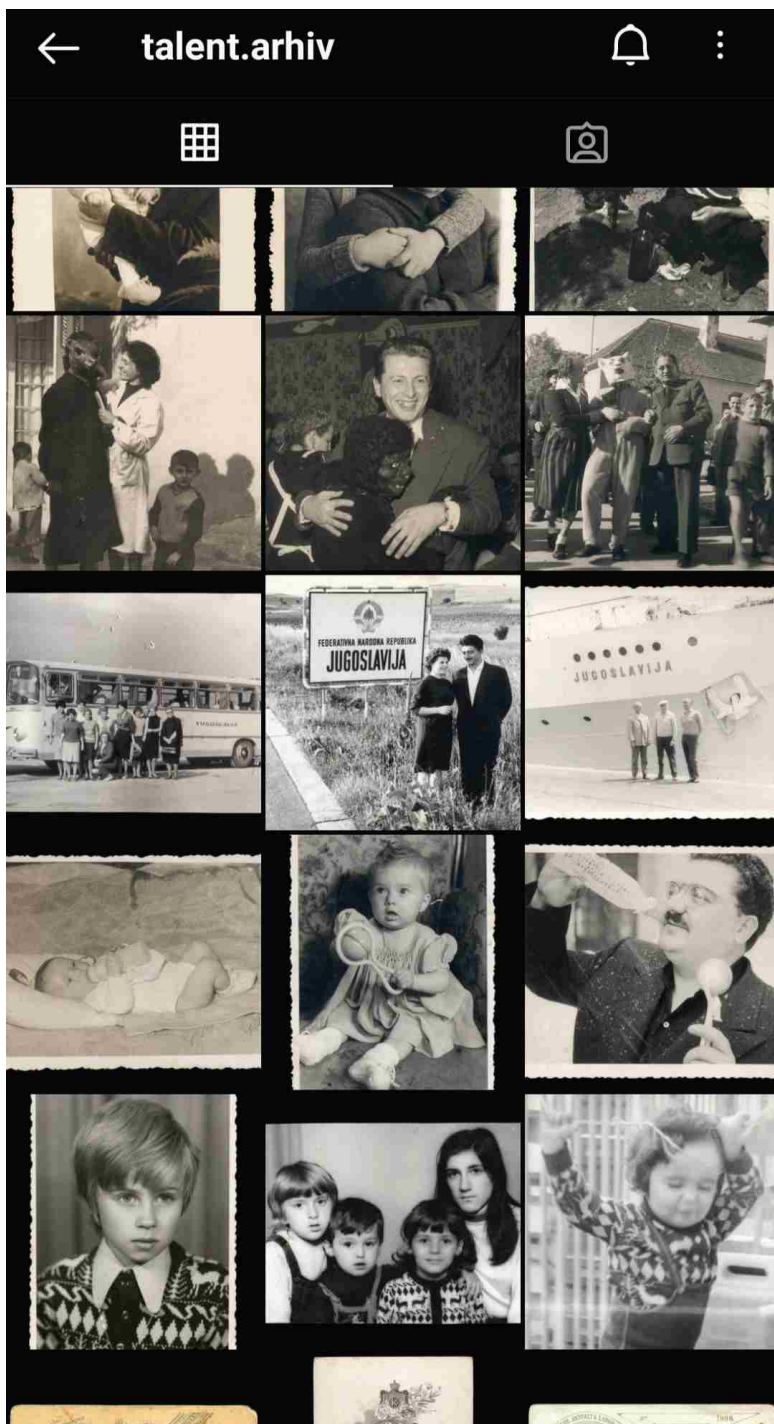
sanduku već u kontejneru. Ja sam napravio dug Sofiji jer još nikad nisam našao takvu oporuku. Eto koliko je jedan pljosnati predmet značajan čoveku, Sofija se šezdeset godina kasnije prisećala te ekskurzije i želela je da bude sahranjena sa svojim drugaricama, sa tom fotografijom. Znači taj komad papira nije mala stvar, nešto vrednije je od hartije od vrednosti. Mene vreme zanima dakle kao alat, to što vreme napravi mi možemo da imitiramo, ali uvek će se videti da je to imitacija“ (Perić 2021).

Sam video-rad u kojem se kamera postepeno udaljava od predmeta, s pravilnim i ritmičnim bljeskovima, sadrži muziku Domaina („Future Sound of London“), koja je semplovala kompoziciju „Kanon u D-duru“ Johana Pachelbela. Ova kompozicija koja se koristi često na ceremonijama venčanja, ali i sahrana, dodatno naglašava umetnikovo promišljanje o različitom repertoaru kako emocija, tako i sećanja pokrenutih fotografijama kao uspomenama (ovakvo „poigravanje“ umetnik na sličan način koristi i u radu „Trio“, takođe video-radu zasnovanom na foto-materijalu). Udaljavanje od pojedinačnog ka širem kadru, odnosno od individualnog ka univerzalnom aspektu vrednosti fotografije kao čuvara sećanja, a potom i vraćanje na narativ na kraju snimka, u potpunosti sublimira individualno i kolektivno značenje fotografije kao beleške stvorene za trajnu memoriju. Snimak slike koji otkriva i najsitnija oštećenja, te poledine fotografije sa pomenutom oporukom koja ukazuje upravo na biografiju ovog predmeta, upućuju na vreme kao osnovni element ovog rada. „Mi preuzimamo vreme u formi redimejda (prikladan termin Hala Fostera – *time ready-made*) ne menjajući tragove koje je nemilosrdan protok vremena naneo predmetima, istražujući mogućnost da se iz trošne i neugledne pojavnosti svedoka istorije i iz njihove odbačenosti stvori novi smisao, rado se poigravajući s kontekstom i mogućim interpretacijama – poželjno uvek na granici između stvarnosti i fikcije“, nedvosmisleno će istaći Perić i kustoskinja Milica Stojanov na izložbi koju su i nazivali „Utroba vremena“ (Perić, Stojanov 2017).

Najzad, Perić i drugi umetnici – kreatori alternativnih foto-arhiva, predmete svojih kolekcija skeniraju i uvode u svet digitalnog, ali upravo sa željom da sam predmet ostane što manje trošen, što trajniji, a da oni informacije o njemu komuniciraju kroz nove medije. Tako, instagram stranica „Talent arhiv“ predstavlja svojevrсну virtuelnu izložbu, kuriranu s jasnim konceptom koju umetnik konstantno dopunjuje, istovremeno predstavljajući segmente svog fizički postojanog arhiva i pozivajući na susret sa originalnim predmetima kao nezamenljivim (slika 4).

U svojim istraživačkim lutanjima koja traju već decenijama Vladimir Perić prepoznaje određen „ritam buvlje pijace“, te i dalje, iako u nešto manjem obimu nego ranije, uglavnom sezonski, na proleće i jesen (nakon što ljudi spremе tavane, podrumе i ostave), on pronalazi velike količine odbačenih crno-belih fotografija. Sa sve većom vremenskom distancom od kreiranja analognih i onih još starijim tehnikama izrađenih fotografija postoji mogućnost da će i fascinacija njima i kolekcionarski impuls koji savremeni umetnici imaju ka ovim predmetima minuti, dok će količina dostupnih materijala svakako biti sve manja. Foto-arhivi umetnika vremenom mogu imati upravo onu ulogu kojoj i Perić teži, „nečemu što se može smatrati učilom, malom istorijom foto-nagona“, dok će otvorenost ovog i drugih umetničkih foto-arhiva, dostupnost, podrška njihovoj institucionalizaciji u formi „autorskog muzeja“, kao i „prevođenje“ materijala u digitalni svet koji je u savremenom kontekstu lakše i brže dostupan, te mnoge druge okolnosti, uticati najzad na ovu zamisao. Ipak, kao i svaki kolekcionar, ni kolekcionar starih fotografija ne vidi kraj, kompletiran arhiv uprkos prestanku proizvodnje ovakvih slika prošlosti. Nikada utaživa potreba za gomilanjem i neprestanim dodavanjem predmeta odlika je i ovog umetničkog foto-arhiva.

„Koji je konačni cilj? To je kao ono sa Faberžeovim jajima: pobednik je onaj koji umre sa najvećim brojem sakupljenih jaja“ (Perić, Stojanov 2017).



Analizirajući potrebu savremenih umetnika da kolekcioniraju i u svoja dela ugrađuju stare fotografije, u radu smo se bavili pitanjima umetnika kao svojevrsnog čuvara individualnih, neretko odbačenih sećanja, koja oni uvode u svet umetnosti i novih medija. Istražujući odnose između analogne i digitalne fotografije, odnosno između fotografije kao predmeta i digitalno zapisane slike, došli smo do zaključka da se fotografija danas ne proizvodi isključivo da čuva sećanja na određene trenutke, nego u većoj meri predstavlja sredstvo komunikacije posredstvom savremenih društvenih mreža i drugih platformi. S druge strane, sve veće interesovanje kreativnih pojedinaca za crno-bele uspomene zapisane na osetljivom foto-papiru objasnili smo kao potrebu za čuvanjem individualnih, u zvaničnim institucijama baštine neretko prisutnih sećanja, ali i kao zainteresovanost umetnika za sam medij analogne fotografije, predmet i auru koju nosi. Potrebu da stare fotografije prevedu u digitalni format prepoznali smo kao težnju da one postanu dostupne za dalja istraživanja i kreativne interpretacije, način da originalni predmet u što većoj meri sačuvaju, a ne da stvore digitalni arhiv koji bi zamenio onaj opipljivi. Stoga smo ukazali na otpornost i istrajnost starih fotografija uprkos trošnosti materijala na kojima su izrađene i neretkoj prepuštenosti zaboravu iz kojeg ih najzad preuzimaju kreativni pojedinci. Teorijske premise zasnovane na kulturi sećanja i teoriji kolekcioniranja, odnosno na istoriji i teoriji umetnosti i novih medija, proveravali smo na primeru foto-arhiva beogradskog umetnika Vladimira Perića. Ipak, ovakav umetnički angažman ne predstavlja usamljen slučaj u lokalnoj sredini pa ni u čitavom svetu, već je poseban tip umetnika-kolekcionara, čuvara sećanja i interpretatora starih fotografija danas veoma prisutan, u eri digitalne transformacije i sve bržoj i masovnijoj proizvodnji novih, te odbacivanju starih slika.

BIBLIOGRAFIJA

- Albers, K. P. 2017. „Default Delete: Photographic Archives in a Digital Age“. In: Albers, K. P. (ed.) *Circulation/Exchange: Moving Images in Contemporary Art*. <http://circulationexchange.org/articles/defaultdelete.html> (pristup: 2. 6. 2021).
- Asman, A. 1999. „O metaforici sećanja“. *Reč: časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja* 56(2): 121–136.
- Асман, Ј. 2011. *Култура памћења. Писмо, сећање и политички идентитет у раним високим културама*. Београд: Просвета.
- Бењамин, В. 2007. „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“. У: Даниловић, В. (ур.) *О фотграфији и уметности*. Београд: Културни центар Београда.
- Блајт, Д. 2009. „Помама за сећањем: Зашто и зашто данас?“. У: Сладечек, М., Василијевић, Ј., Петровић Трифуновић, Т. (прир.) *Колективно сећање и политике памћења*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 319–331.
- Danto, A. 1964. „The Artworld“. *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, Iss. 19, 571–584.
- Foster, H. 2004. „An Archival Impulse“. In: *October* 110: 3–22, www.jstor.org/stable/3397555. (pristup: 20. 4. 2021).
- Gnjatović, M. 2014. „Practices of the Identity Construction with the Use of Different Media“. *Identity and Collective Memory* 1(1): 84–94.
- Ћатовић, М. 2015. „Улога фотографије у очувању личних сећања“. У: Јовановић, З. М. et al. (ур.) *Уметност и њена улога у историји: између трајности и пролазних-изама*. Косовска Митровица: Филозофски факултет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици, 433–449.
- Hooper-Greenhill, E. 1992. *Museums and Shaping of Knowledge*. London – New York: Routledge.
- Jenkins, H. 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York – London: New York University Press.
- Katroga, F. 2011. *Istorija, vreme i pamćenje*. Београд: Clio.
- Milovanović, A. 2019. *Ka novim medijima: transmedijalni narativi između filma i televizije*. Београд: Fakultet dramskih umetnosti i Filmski centar Srbije.
- Mitchell, J. T. W. 2005. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: Chicago University Press.
- Nagler, L. F. 2018. „Resilient Images: Linda Fregni Nagler“, interview by Chiara Moioli. *Moussemagazine. Pescara*. <http://moussemagazine.it/linda-fregni-nagler-vistamare-2018/> (pristup: 13. 4. 2021).
- Perić, V. 2021. Autorkin intervju s umetnikom. Београд (20. 4. 2021).

- Perić, V., Stojanov, M. 2017. *O izložbi Utroba vremena*. http://www.artmagazin.info/index.php?option=com_content&task=view&id=2937&Itemid=228 (pristup: 6. 6. 2021).
- Radić, N. 2009. „Muzejski um Džozefa Kornela“. U: *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu*. Beograd: Filozofski fakultet, 187–199.
- Sontag, S. 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.
- Srhoj, V. 2010. „Rat s kojim se svako može poistovetiti“. U: *Robert Marnika: Fragmenti jednog sjećanja. Katalog izložbe*. Zadar: Narodni muzej Zadar.
- Сладечек, М., Василијевић, Ј. 2009. „Предговор“. У: Сладечек, М., Василијевић, Ј., Петровић Трифуновић, Т. (прир.) *Колективно сећање и њолијике њамћења*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 7–25.
- Сретеновић, Д. 2012. *Ог редимејда до дијитиалне койије. Ајроуријација као сџваралачка љроцедура у уметњности 20. века* [докторска дисертација]. Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду.
- Тодић, М. 2006. „Конструкција идентитета у породичном фото албуму“. У: Столић, А., Макуљевић, Н. (ур.) *Привајни живој код Срба у 19. веку*. Београд: Клио, 526–564.

PERSISTENCE OF PICTORIAL MEMORY: PHOTO ARCHIVES OF ARTISTS IN THE DIGITAL AGE

Abstract. *This paper analyzes the phenomenon of artists' photo archives in the modern age of digital photography and new media. The last two decades have seen the rise of a special type of artist who collects old, analog photographs and creates particular archives. Like modern walkers, strolling through the city, but also through flea markets and garbage piles, where they collect various objects, these artists collect disposed old photographs, witnesses of personal memories left to oblivion. The very aesthetics of selected images, most often in black and white, developed on photo paper or cardboard with already eroded edges revealing layers of dust, together with the impulse to store and archive, suggest the artist's desire to resist technological development and inevitable progress. By intervening in their photo archives, artists give new meanings to collected images. These witnesses of*

personal memories, having lost their primary owners, become the basis for further interpretations, recontextualization and recategorization. However, when appropriating segments of created archives in their works, artists often express themselves through new media, thus raising questions about the relationship between the culture of memory that analog photography of the mid-twentieth century depicts and today's digital spaces of art and memory, and transmedia perception of the observer. By analyzing artists' statements about the need to create collections of old photographs and examples of their interpretation in art, we examine the persistence of the medium of analog photography, i.e. the ability of these images of the past to endure and continue their lives in the age of digital transformation. Therefore, we rely on the history of photography and the modern and contemporary art history and theory in the context of artistic collecting practices, and the (new) media theory on the one hand, and contributions in the field of culture of memory and collections' history, on the other. The analysis of the selected case, the photo archive of the artist Vladimir Perić, with whom a detailed interview has been conducted for the purposes of this research, illustrates the above theoretical premises.

Keywords: *photo archive, collection, memory, found object, digital age*